Carlos Niño Murcia

Profesor
Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia
Sede Bogotá
E-mail: caninom@unal.edu.co

Entre Alemania y el trópico, entre lo moderno y lo clásico
La obra de Leopoldo Rother en Colombia.

Ensayos. Historia y teoría del arte, vol. IX, N° 9. 2004

Niño Murcia, Carlos, *Entre Alemania y el trópico, entre lo moderno y lo clásico. La obra de Leopoldo Rother en Colombia.* Ensayos. Historia y teoría del arte, vol. IX, N° 9, 9 fotos, Bogotá D. C., 2004, Universidad Nacional de Colombia, págs. 117-136.

Resumen

El nazismo en Alemania, la Guerra Civil española y otras causas de exilios forzados significaron aportes de vitalidad intelectual y creativa en América. A Colombia llegaron pocos, pero muy buenos. Leopoldo Rother fue uno de ellos. Desde su llegada a Colombia en 1936, año de fundación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, entregó su conocimiento del arte y la música, una infatigable capacidad de trabajo y, sobre todo, gran destreza en el manejo de lenguajes arquitectónicos que basculaban entre el clasicismo y lo moderno, pero siempre con gran calidad.

Presento doce de sus proyectos, entre los cuales el edificio para la Imprenta de la Universidad Nacional en Bogotá (hoy Museo de Arquitectura) ilustra con elocuencia su sentido de la modulación clásica y el detalle sensible, así como un recursivo empleo de cáscaras y columnas de concreto, planta libre, recorrido dinámico, luces cambiantes y espacialidad contemporánea.

Palabras clave

Carlos Niño Murcia, arquitectura colombiana, Leopoldo Rother, alemanes en Colombia.

Title

Between Germany and the Tropics, between Modernity and Classicism. Leopold Rother's Work in Colombia

Abstract

Nazism in Germany, the Spanish Civil War, and other causes of forced exiles contributed significantly to the intellectual vitality and creativeness of the Americas. Few of these European exiles arrived in Colombia, but those who did were very talented. Leopoldo Rother was one of them. He came to Colombia in 1936, the same year the Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (National University of Colombia's School of Architecture) was founded. He shared his knowledge of arts and music, a tireless working ability and, above all, a great dexterity in the handling of architectural languages that oscillated between classicism and modernism. All his accomplishments were of high quality.

In this article I present twelve of his projects, of which the building of the Imprenta de la Universidad Nacional en Bogotá (Printing Press of the National University in Bogotá) eloquently illustrates his sense of classical modulation and sensitivity to detail. In addition, it shows his resourceful use of architectural shells and concrete columns, open floor space, changing lights and contemporary use of space.

Key words

Carlos Niño Murcia, Colombian architecture, Leopold Rother, Germans in Colombia.

"No hay mal que por bien no venga": las pesadillas del nazismo en Alemania, de la Guerra Civil española y otros *exilios forzados* significaron un aporte de vitalidad intelectual y creativa al continente americano. A Colombia vinieron muy pocos, pero vinieron, y muy buenos[1]. Leopoldo Rother fue uno de ellos, y con él llegó a nuestro medio un gran conocimiento de la música, la arquitectura y el arte, una infatigable capacidad de trabajo, más una destreza en el manejo de lenguajes arquitectónicos que basculaban, según el caso, entre lo clásico y lo moderno, pero siempre con mucha calidad tectónica, artística y espacial. Paralelamente a su trabajo como diseñador fue profesor de Teoría de la Arquitectura en la Universidad Nacional y en otras escuelas de Bogotá, donde comunicó las esencias y requerimientos del oficio, además de que puso en contacto a los jóvenes estudiantes con las corrientes de vanguardia europeas, en una feliz síntesis de la modernidad con los valores y principios del clasicismo.

Si el país foco de la arquitectura del Renacimiento (en los siglos XV a XVII) fue Italia, y el de la Ilustración, Francia (siglos XVIII y XIX), el de la arquitectura moderna y racionalista (primera mitad del siglo XX) fue Alemania, pues, a pesar de Le Corbusier, de Wright o de Aalto, el país donde la arquitectura fue más allá de figuras luminarias (como Behrens, Gropius, Mies van der Rohe, Mendelsohn, Taut e inclusive Loos) y las ideas se decantaron con claridad y solidez, no sólo en la escuela de la Bauhaus[2] sino también en muchas obras que reflejan cómo se asimilaron más allá de inspiraciones o talentos personales, hasta ser elaboradas para hacerlas transmisibles y difundidas[3]. Pues bien: un eficiente y oportuno heraldo en Colombia de este pensamiento fue Leopoldo Rother.

Nació en 1894 en Breslau, comenzó sus estudios de arquitectura en Karlsruhe en 1913, prestó el servicio militar en la Primera Guerra Mundial, entre 1919 y 1920 estudió arquitectura en su ciudad natal, así como después en Berlín-Charlottenburgo, donde recibió una formación clásica, la cual deja siempre, cuando no es meramente academicista, sólidos sustratos de rigor compositivo y sintaxis tectónica. Actuó como arquitecto residente en Berlín y luego en Münster, participó en varios concursos y en 1923 presentó el examen de arquitectura del gobierno para ingresar a la carrera administrativa como funcionario del estado de Prusia[4]. En 1925 proyectó un edificio para

[1] Ver GIORGIO ANTEI (ed.), *Kolumbien, presencias alemanas en Colombia*, Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1998.

[2] Ver LEONARDO BENÉVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974; SIGFRIED GIEDION, *Space, Time and Architecture*, Cambridge: 1941. Traducción al español: Barcelona, 1955.

[3] Ver REYNER BANHAM, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres: The Architectural Press, 1960; BRUNO ZEVI, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Poseidon, 1980; NIKOLAUS PEVSNER, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Londres: Faber & Faber, 1936.

[4] HANS ROTHER, *Arquitecto Leopoldo Rother*, Bogotá: Fondo Editorial Escala, 1984.

juzgados y penitenciaria en Oldenburgo, desde el año siguiente y hasta 1929, trabajó para la Academia Estatal de Minería de Clausthal, en el Harz, donde sobresale el edificio para el salón de actos, cuyas estructuras tienen un aspecto neogótico, pero bastante depurado. Hay allí ya combinación entre tradición clásica y técnicas modernas, lo cual será una constante de toda su obra.

En 1929 participó en un concurso para un albergue de policía en Essen con una propuesta radicalmente modernista, de volúmenes prismáticos y escuetos, en una disposición repetitiva pero dinámica, trazada bajo las determinantes de asoleación y funcionalidad, y expresada con muros y ventanas de aspecto abstracto. Refleja este proyecto la rápida asimilación de los principios modernos racionalistas, desde entonces tamizados y regidos por su formación y su carácter clásicos.

Pero la persecución nazi lo retiró del servicio del Estado en diciembre de 1935, razón por la cual en mayo tuvo que emigrar a Colombia y aprovechar las oportunidades ofrecidas por los países americanos. Llegó en 1936, con los libros de la Bauhaus llenos de comentarios, como lo hiciera Iñigo Jones al regresar del Veneto a Inglaterra con los *Quattro libri* del Palladio, como portavoz de las nuevas formas de hacer arquitectura. Traía en sus valijas el pensamiento de la modernidad arquitectónica, sobre todo los aportes metodológicos y didácticos de la Bauhaus, los impulsos de vanguardia y la relación de ésta con la música y las artes. Y llegó al trópico, pero al trópico frío de las altas montañas de los Andes, donde pronto fue contratado como arquitecto del Ministerio de Obras Públicas, justo en el momento en que el gobierno de López Pumarejo impulsaba las obras públicas por todo el país dentro del programa de la Revolución en Marcha. Se efectuaba el paso de la nación a un país moderno, industrial y urbano, con todos los problemas y desequilibrios propios de una nación tercermundista y, en ese momento y para tal tarea, el aporte de Rother en el terreno de la arquitectura fue fundamental[5].

Era un investigador infatigable, buen lector y melómano, connotado chelista y gran intérprete de Hindemith; también dueño de una gran modestia y de una personalidad recia y sólida, base de su obra rigurosa y muy elaborada. Su erudición histórica y su sensibilidad germinaron en Colombia, incitadas por las inquietudes y vivencias de un país en formación y, además, muy pronto por el impacto de la arquitectura brasilera, que enriqueció el repertorio moderno y le dio un aspecto ligero y propicio a un medio tropical[6]. Ya en 1935 se había realizado el edificio para el Ministerio de Educación en

[5] Ver SILVIA ARANGO, *Historia de la arquitectura en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1990; ALBERTO SALDARRIAGA y LORENZO FONSECA, *Aspectos de la arquitectura contemporánea en Colombia*, Bogotá: Centro Colombo-Americano. 1977.

[6] Fue una vitalidad renovadora que reconocieron el museo de arte moderno de Nueva York, en 1943, con una exposición y el libro *Brasil construye*, y luego los libros de Costa (1952), Hitchcock

Río de Janeiro, con la participación de jóvenes arquitectos de la vanguardia brasilera y la asistencia de Le Corbusier, y luego se produjo una serie amplia de obras dentro de las cuales sobresale la iglesia de Pampulha, en Belo Horizonte, de Oscar Niemeyer (1942-1943), donde se aunaban el sentido funcional y purista del modernismo, más el uso brutalista del concreto y las texturas de los materiales, con curvas, transparencias y ritmos de raigambre americana y mestiza.

Pero asimismo su trabajo se adaptó a la escasez de materiales y recursos causada en nuestro medio por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y que restringió a los diseñadores al empleo de vidrieras pequeñas, de luces reducidas, materiales modestos y menguados presupuestos. Lo cual, en el caso colombiano, indujo y determinó sus conocidas mesura y sencillez, en esa búsqueda de una arquitectura del lugar que caracteriza lo mejor de nuestra producción y a la vez define sus cualidades y su carácter.

Ante todo, Leopoldo Rother fue un gran maestro, y serlo no es enseñar letanías o largas listas sino actitudes, es hacerles captar a los estudiantes la esencia de la disciplina y no tanto enumerar de modo memorístico y libresco. Es dejar intuir los conceptos a los estudiantes, que de tal manera nunca los olvidan, pues los asimilan en su cuerpo. Entonces propició el contacto con los grandes contemporáneos y explicó la arquitectura moderna con elaborada documentación y novedosa bibliografía; transmitió pasión por el oficio mediante el análisis de los principios compositivos, los requisitos funcionales o técnicos y la disposición de volúmenes de obras concretas[7]. Eran la sabiduría decantada y la profundidad profesional y poética de quien comprende el oficio y conoce sus logros, y si en 1961 se retiró del Ministerio de Obras Públicas, hasta su muerte (el 3 de julio de 1978 a la edad de 84 años) continuó su labor docente.

No era una enseñanza en el taller de diseño sino de una teoría de la arquitectura que yo llamaría práctica, pues hacía en sus ejemplos una disección en términos métrico-musicales, en un ritual de reconocimiento de la *medida* como factor profundo de la arquitectura: unidades, intervalos, proporciones, graduaciones, relaciones, luces, ritmos y escalas, para resolver, apoyados en los requerimientos técnicos, una función, una representación y una vivencia[8]. En las láminas que preparaba con

(1955), Papadaki (1956) y Mindlin (1956). Esos aires incentivaron las inquietudes organicistas que rondaban en el medio, inducidas por los cuestionamientos a la ubicuidad del racionalismo y al simplismo formal del internacionalismo, y concretadas por los aportes de la arquitectura escandinava, por los neoplasticistas y, ante todo, por Wright, desde años antes, con las casas de la pradera o con la Casa de la Cascada (1935), constituida en el paradigma de la arquitectura orgánica.

[7] EDUARDO SAMPER, *Arquitectura moderna en Colombia, época de oro*, Bogotá: Diego Samper, 2000.

[8] Ver el testimonio de ROGELIO SALMONA en el prefacio al libro de HANS ROTHER (1984).

precisión metódica comunicaba por medio de dibujos y anotaciones la esencia de la arquitectura, como Brunelleschi dibujaba la Roma antigua, como el Palladio reconocía la antigüedad y a los maestros del Renacimiento, como Le Corbusier recorría libreta en mano Italia y Grecia, o como hace todo arquitecto de ojo y lápiz, de precisión en la mirada y perspicacia para el espacio y la composición. Concebía la arquitectura como aspecto crucial del conocimiento humano, como un medio fundamental de producir y reproducir una civilización; por eso resaltaba la relación de la arquitectura con la naturaleza y la historia y enfatizaba los principios propios del arte de construir: lo tectónico, el proceso constructivo, el espacio y sus gradaciones, las luces y sus secuencias, el detalle como elemento funcional y de composición estética, la percepción en el desplazamiento de la vista, en el roce de la mano y en todos los aspectos ápticos, la fruición de los sentidos y la conformación de la memoria.

Pero en su obra también enseñó, más allá de su modestia, el empleo de los materiales y las técnicas nuevas: el concreto, los pórticos ligeros e inéditos, las bóvedas y las rampas con la plasticidad y el dinamismo que posee lo mejor del repertorio moderno. A lo largo de una labor paciente y continua de entrega a la arquitectura llevó a cabo una investigación personal de proyección arquitectónica donde, como ya dije, es magistral cómo habla en términos modernos pero fundamentado en las bases sólidas del carácter tectónico clásico. Así captó los vientos renovadores que venían del Brasil o del organicismo wrightiano y escandinavo, de los cambios del Team x y de los brutalistas y su expresión de los materiales, y todo ello dentro de los magros recursos de una nación pobre para enriquecer un medio provinciano pero que ha mostrado siempre una particular capacidad para producir buena arquitectura.

De las muchas obras suyas enunciaré sólo doce de manera rápida y, en mayor detalle, una que es paradigmática: el edificio de la Imprenta de la Universidad Nacional[9]. La primera es la Escuela Normal de Pamplona, realizada entre 1936 y 1940 como un conjunto de pabellones dispersos en un campo abierto e inscrita en la manera que aplicaban entonces los arquitectos del Ministerio de Obras Públicas, con materiales vernáculos y cubiertas en tejas de barro a la vista, pero ya con superficies lisas y volumetrías blancas, adaptadas con precisión a la topografía del terreno. El edificio principal de aulas de enseñanza tiene en el remate una capilla donde hay un juego estructural de elementos de madera de carácter expresionista, realizado con recursos sencillos pero con interesantes resultados formales y espaciales.

La segunda es una obra importantísima: el plan general de la Ciudad Universitaria o el campus de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. Un proyecto

[9] Para todas las obras citadas, y otras, ver Rother (1984) y Carlos Niño Murcia, *Arquitectura y Estado. Contexto y significado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas, Colombia, 1905-1960*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1991.

liderado por el gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo como parte de la política de impulso a la educación, a una enseñanza no religiosa sino laica y estatal que permitiera el acceso a la educación superior a sectores menos adinerados y les hiciera conocer un pensamiento no tomista que asimilara las nuevas formas de pensamiento: el psicoanálisis, la sociología francesa, la filosofía alemana, la fenomenología y el marxismo. La Ciudad Universitaria parte de un planteamiento pedagógico de Fritz Karsen —educador en los años veinte, en Berlín, donde había colaborado con Bruno Taut y otros arquitectos—, quien propuso organizar la universidad por departamentos antes que por facultades o escuelas y así lograr una mayor integración y eficiencia[10]. Rother trazó un campus con una vía elíptica doble que organiza los diversos sectores en cuatro áreas: ciencias sociales, ciencias biológicas, ciencias físicas o matemáticas y artes, regidas en el eje principal por la rectoría, la administración y la biblioteca en un extremo, más las instalaciones deportivas en el otro. No es posible entrar en detalle a ver la Ciudad Universitaria, pero sí señalar cierta grandiosidad clásica dentro de la eficiencia moderna, donde se distribuyen bloques de fisonomía racionalista, muchos de ellos diseñados por el mismo Rother[11].

Un primer edificio de la Ciudad Universitaria es el Estadio (1937), con pequeñas graderías en torno a la cancha y las pistas atléticas, más una tribuna mayor en el oriente, donde resalta la nitidez de la estructura que sostiene la visera de protección a los espectadores. Hay aquí ya un sentido completamente moderno, pues fundamenta el espectáculo arquitectónico en la exhibición de los esfuerzos y tensiones de una manera desnuda y simple, sin modulaciones ni decorados, sino a partir de la escueta presencia de los elementos y sus ritmos.

Por entonces también construye las porterías (1939-1940) de la Ciudad Universitaria, muy sencillas pero de impronta purista y que marcan las dos entradas principales. En seguida diseña las casas para los profesores (1939-1940), donde asimila los cinco principios de Le Corbusier (el piso levantado sobre pilotes para dejar el terreno libre, la fachada continua pues la estructura está retrocedida, la planta libre y el techo-jardín en la parte superior), pero no como una mera repetición de tales principios sino en una lúcida asimilación de ellos, expresados de manera clara y contundente.

En la misma Ciudad Universitaria también proyecta el Laboratorio de Resistencia de Materiales (1940), donde aparece un lenguaje neoplasticista, pues no hay simetría, los volúmenes tienen diversas alturas y como velas de barco surgen de un mástil

---

[10] GERARDO MOLINA, "La nueva universidad", en *Revista de Indias*, núm. 6, junio de 1937, págs. 50-52; JORGE ZALAMEA, *El gobierno y la nueva universidad* (discurso ante el Senado), en *Revista de Indias*, núm. 6, junio de 1937, pág. 20.

[11] LUZ AMOROCHO, *Universidad Nacional de Colombia, planta física, 1867-1982, Bogotá*, Bogotá: Proa (Monografías de Arquitectura), 1982.

que corresponde a la escalera, desde donde se desprenden las diversas alas y dependencias. La volumetría es blanca y purista, gracias a los áticos que ocultan las cubiertas tradicionales de teja de barro, y las ventanas son amplias y su perfil de sencilla geometría. Después, y en colaboración con Bruno Violi, el arquitecto italiano que también emigrara a finales de los treinta a Colombia, se erige la que es quizás la mejor obra del campus: la Facultad de Ingeniería (1940-1944)[12]. Sigue una distribución en peine para ubicar las aulas hacia el espacio central y tiene al oriente, un cuerpo compuesto bajo una simetría tripartita, y en ese sentido muy clásico, pero con lenguaje racional y moderno. Resuena el eco de los cinco puntos lecorbusianos en el cuerpo central, son muy transparentes las escaleras de los dos extremos e intrigan, en el tramo intermedio, esos huecos como de nichos de palomas a lo largo de las circulaciones, que tamizan la luz en los corredores internos y desembocan en la intensa claridad de las escaleras. De nuevo se busca un aspecto moderno al ocultar las cubiertas vernaculares de barro mediante áticos y se lo refuerza con el empleo de barandas de concreto, ventanerías metálicas, repisas reducidas y muros desnudos.

Otra obra importante es el Instituto Químico Nacional (1941-1945), donde se da un viraje de los anteriores edificios blancos a la elaborada exhibición del concreto y de enchapes en arcilla y piedra. Se inscribe dentro del lenguaje a la manera de Perret y un tono neoclásico que define con resaltes los elementos (columnas, vigas, dinteles, base, cornisa o pórtico), no sólo en el sentido formal sino también en el tectónico y funcional. Conforma una H asimétrica, con un cuerpo central y cuatro alas para dependencias secundarias. En el vestíbulo principal se planteaba una gran rampa que enriquecía el espacio, si bien en la realidad se hizo una escalera de dos tramos, mucho más pragmática. Está presente en esta obra la profundidad de la piel —su definición más allá de lo que llamara Wright "la caja de cartón con simples perforaciones", propia de tanta arquitectura racionalista—, una densidad que se comporta mejor ante el paso del tiempo, porque tiene goteras que desalojan la humedad, defiende los espacios del sol y del viento, a la vez que da cuerpo a los detalles y al conjunto.

En la fachada, los pórticos de concreto siguen un ritmo de intercolumnios de tres módulos en los cuerpos laterales, cuatro en el cuerpo central y cinco en el vano del medio con el fin de marcar el eje de ingreso, como lo hace el clasicismo, por ejemplo Palladio, en sus villas y conventos. Todo está regido por una modulación clásica que inscribe los elementos de la composición y dentro de tal orden subdivide los enchapes, las celosías, los marcos de ventanas, así como los antepechos, áticos o pérgolas. El detalle es riguroso no sólo en lo compositivo sino también en lo funcional, por ejemplo en los ductos requeridos para los laboratorios, lo que hace de esta obra un interesante ejemplo de combinación entre operatividad y neoclasicismo.

---

[12] TÉLLEZ, GERMÁN, *Crítica e imagen*, 1ª. ed., Bogotá: Fondo Editorial Escala, 1977.

Muy semejante, pero asimétrico, es el proyecto para el Servicio Geológico Nacional, realizado de todas maneras con el mismo lenguaje y sentido clasicista del laboratorio químico. Tiene una disposición en L, con el vestíbulo en uno de sus extremos, donde aparece una escalera de notable dinamismo y en la fachada una vidriera que serpentea por medio de las columnas, todo inserto dentro de la retícula predeterminada, desde las columnas y el ritmo de los vanos, o los cuerpos o el ático de remate, hasta los enchapes y demás elementos secundarios.

En seguida citamos la Facultad de Agronomía de Palmira (1945), la cual vuelve a tener una disposición simétrica pero dentro de un lenguaje muy moderno. Esto ya no es en Bogotá sino en Palmira, en clima cálido, por lo cual el gran pórtico es un espacio abierto, con altas columnas de concreto y cubiertas aéreas que dan sombra pero permiten el paso de las brisas. Las escaleras son simétricas, pero de forma helicoidal y con la magnificencia de la arquitectura palaciega del siglo XVIII, como, por ejemplo, la de Balthasar Neumann. Pero en su aspecto tropical se trasluce también la influencia de la arquitectura brasilera, en esa confluencia, que hemos postulado muy suya, entre su formación clasicista y el repertorio moderno que trae de Alemania, entre los logros topológicos de la arquitectura colombiana y los vientos renovadores provenientes del Brasil.

La siguiente obra es el Edificio Nacional de Barranquilla, que hacía parte de un conjunto para el Centro Cívico de la ciudad, formado por cuatro bloques sueltos como lo prescribía el urbanismo racionalista, pero de los cuales sólo se realizó el Edificio Nacional. Mediante el uso expresivo del concreto, Rother crea un variado juego de rampas, columnas, vacíos, cerramientos, ventanas, calados y quiebrasoles, rematado en el último piso con unas bóvedas que por entonces se empleaban de manera recurrente. Tiene dos escaleras en los extremos, que siguen formas dinámicas, la una elíptica, la otra semicircular, mientras que el detalle de la sección de fachada busca de nuevo la profundidad de la piel, ese afán por definir las partes desde el punto de vista compositivo y funcional. Para ello resalta el marco de la ventana y le confiere cuerpo y profundidad, con lo cual controla la asoleación —pues el clima es caluroso—, logra la rápida evacuación del agua, crea sombras y transparencias para la ventilación y a la vez define un antepecho con repisas y estanterías en el interior. Es precisar los componentes del edificio, como un buen neoclásico —pero en este caso con concreto, vidrio, acero y demás materiales contemporáneos— o, mejor, como lo ha hecho la buena arquitectura de cada tiempo.

Y otra magnífica obra es la Plaza de Mercado de Girardot, realizada entre 1946 y 1949 en las riberas del río Magdalena. Se trata de una sencilla sombrilla horizontal, sostenida por pórticos en V y conformada por unas bóvedas de cañón corrido, reforzadas por una viga superior oculta, pues está por encima de la cubierta, en un espacio sin paredes para permitir el paso de las brisas. La planimetría es sencilla y organiza

una serie de vacíos entre el piso alto y el bajo, con una correcta iluminación obtenida por medio de elementos translúcidos que se alternan en las bóvedas. La plaza ha soportado muy bien el paso del tiempo, a pesar del uso y del abuso, y muestra la arquitectura moderna en su mayor elocuencia y parquedad al lograr, con sencillos elementos, la funcionalidad del mercado y obtener un ambiente de sombra y frescura en medio del bochornoso calor permanente todo el día, todo el año, todos los años y toda la vida. Es ese sopor tropical, de tiempo continuo y sin estaciones, que han descrito García Márquez y otros escritores latinoamericanos.

Veamos por último y en mayor detalle, el edificio para la Imprenta de la Universidad Nacional (1945-1946), que albergó después varias dependencias, luego fue biblioteca y después volvió a ser imprenta, hasta ser hoy, para fortuna nuestra, el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother.

El edificio tenía una primera parte, con acceso desde el patio de descargue, para almacenamiento de papel y de productos terminados e impresos; luego, una nave amplia —que recuerda el espacio fabril de la AEG de Peter Behrens— y adelante un tercer cuerpo que corresponde a la entrada principal. El nivel de almacenamiento y del proceso de impresión se levantaba un metro para coincidir con la altura de la plataforma de descargue de los camiones, y si se llegaba con suministros por el andén se tomaba una rampa externa para alcanzar el piso de descargue. Antes y ahora se ingresa al vestíbulo para tomar la rampa que sube hasta la gran sala de impresión y máquinas, luego se gira y continúa por la escalera hacia las oficinas del segundo piso, ese piso alto que en toda fábrica supervisa el proceso y a los obreros. Afuera, una pérgola en L se articulaba con los edificios de la Rectoría, que ocupaban esta parte del proyecto del campus y que en ese momento Rother pensaba que se construirían luego.

La planta se compone sobre el juego de dos rejillas, una primera que contiene la mayoría de las paredes y espacios y que sigue la dirección del acceso a la universidad por la calle 26, más otra, con una desviación de doce grados con respecto a la anterior y que corresponde a las paredes no ortogonales, la escalera del vestíbulo principal hacia el piso alto y la visera del ingreso. La superposición de estas dos retículas genera unas tensiones espaciales y de encuentro de líneas que se resolverán con éxito y fluidez hasta en los menores detalles.

Cuando vemos desviaciones de pocos grados en la composición de un edificio no podemos dejar de recordar la fachada de la iglesia de San Qarlino alle Quattro Fontane de Francesco Borromini —ese inmenso arquitecto del barroco romano—, donde el eje que define la nave longitudinal y enlaza las cinco elipses que componen los espacios interiores no encuentra una fachada perpendicular a dicho eje, sino que ésta está desviada seis grados, no de manera gratuita sino para dejarse ver mejor desde, o para participar o corresponder con, las cuatro fuentes de la esquina, en la Via del Quirinale de Roma.

Las cubiertas son cáscaras de concreto de curva sencilla —no de doble curvatura—, de unos ocho centímetros de espesor, que dan mucha plasticidad a la volumetría y se complementan con los remates curvados de las paredes principales. Los muros hacia oriente y occidente son muy cerrados abajo, pero en su parte superior tienen bloques de vidrio traslúcido no transparente que controlan los rayos del sol pero dejan pasar la luz. En cambio las fachadas sur y norte son superficies vidriadas que confieren total luminosidad a los espacios interiores, con lo cual facilitan y dignifican el trabajo.

En el vestíbulo principal, la vidriera total del norte ilumina el espacio y resalta el dinamismo de las circulaciones con la rampa que asciende hacia occidente y luego retorna convertida en una escalera no ortogonal al espacio, para llevar a las oficinas originales y ahora a un vestíbulo superior. En el otro extremo se pueden tomar otras rampas menores, también de gran plasticidad y dinámica, para acceder a las oficinas creadas en reformas posteriores. Como es sabido, la rampa es un elemento muy empleado en la arquitectura moderna, pues se diferencia con plenitud de la circulación secuencial y jerarquizada del clasicismo, que se basaba sobre todo en la escalera, ojalá monumental. La rampa está presente en el Club de Yate, de Niemeyer, en Pampulha (1942-1943), pero estuvo antes en Le Corbusier, por ejemplo, en la Ville Savoie (1929-1931), ese manifiesto del racionalismo[13]. Y éste la emplea en muchas otras obras como el Carpenter Center de Boston, hacia 1960, con esa rampa que irrumpe en el interior del edificio, atravesándolo para enriquecer y para transformar el cuerpo principal y toda la espacialidad.

De nuevo Rother define la composición general, los elementos y los detalles con el sentido tectónico *perretiano*, pero ya mucho más depurado, sin bases ni capiteles, sin texturas, repisas ni edículos. También la columnata de la fachada principal es clásica y de una gran belleza, pero su carácter es moderno y alcanza una expresión diáfana y musical. Sigue una secuencia de luces iguales en los esbeltos prefabricados verticales para marcar un ritmo 1:1:1, pero también con las columnas de la estructura se forma uno 1:3:1:3:1, y si llamamos *a* el espacio vidriado menor, *b* el prefabricado y *c* la columna, tenemos un ritmo *c:a:b:aaa:b:a:c*, que constituye así un ritmo musical de varios estratos o lecturas simultáneas y que, ya sin tanta puntuación, concreta una vidriera-columnata fuerte y elegante.

Los muros laterales son bastante gruesos, tienen unos 60 cm de espesor y son huecos en su interior para respirar, pues, como se trata de un edificio para guardar e

---

[13] En la Ville Savoie, como señalara Giedion, se plantea la *promenade architectural*, esa posibilidad enriquecedora y fenoménica de las múltiples miradas, del recorrido que, en este caso, lleva al segundo piso, al nivel del patio, y luego asciende al techo-jardín, donde remata en esa ventana que encuadra los jardines.

imprimir el papel, este sistema de ventilación natural logra que el ambiente no se humedezca, sobre todo en el paramuno clima bogotano, y que el papel se conserve en adecuadas condiciones. En la parte superior de las ventanas se disponen unos huecos comunicados con el vacío de esas dobles mamposterías y entonces el efecto chimenea succiona el aire hacia la parte superior de los muros como si fuesen ductos. En otras partes de la sala no hay ventanas sino rejillas que de la misma manera ventilan y hacen transpirar la piel del edificio.

El edificio posee una enorme riqueza de detalles: el pórtico que soporta la escalera del vestíbulo juega con la retícula desviada y ocupa el espacio de manera independiente; es un pórtico clásico-moderno como toda la composición del edificio. Las barandas de la balaustrada no son verticales sino un poco inclinadas, como abriendo el paso e invitando al recorrido, y con tal divergencia refuerzan los dinamismos y veloces cruces generados. Hay puntos de encuentro de estas barandas inclinadas en que la malla se deforma hasta terminar de una manera irresuelta o, por lo menos, forzada. Y al llegar la escalera al suelo, el último escalón es una grada curvada que derrama la circulación y sus tensiones sobre el suelo, a la vez que, en dirección inversa, invita al ascenso[14].

Es, pues, esta obra, más aún que las otras, la conjunción tensa entre modernidad y clasicismo, entre austeridad expresiva y sofisticada composición, un encuentro de Alemania con el trópico. Esto se manifiesta, por ejemplo, en el carácter anticanónico propiciado por la presencia y el conflicto entre las dos tramas geométricas, que se manifiesta en partes como la pérgola exterior, dispuesta de manera ortogonal a la fachada, pero que, al llegar a la visera que cubre la entrada principal, toma el ángulo de doce grados de la segunda rejilla, como una variación antiacadémica o manierista, y hasta un poco irresuelta si se quiere, en el punto que marca el ingreso. Si miramos el aporticado de lado, podemos asociarlo con la hermosa confusión del Palacio Chiericati de Palladio, en Vicenza, en cuya fachada columnada se amontonan cuatro columnas en el punto que marca el cuerpo central, y ese mismo haz de verticales irrumpe en el peristilo para señalar y definir el ingreso. Y si lo vemos de frente, recordamos los conflictos expresivos del manierismo, como en el gran Miguel Ángel y su diseño de la fachada del Palacio Farnesio, donde el canon es trasgredido: se colocan ménsulas bajo las columnillas de los edículos, donde debería haber un plinto, o arcos que rompen el frontón triangular, y muchos otros detalles que crean esa tensión

[14] Es hermoso cómo se resuelve la baranda de la escalera que lleva al tercer piso: la forma una doble platina que sostiene el pasamanos y que, al llegar a la grada, hace como una c para anclarse a la base del escalón y abrazarlo por debajo, hasta rematar con una platina trapezoidal. Y recursivo es el sistema de abrir esos altos ventanales por medio de unos pasadores verticales articulados para abrir o cerrar la ventana desde abajo.

sintáctica propia del expresionismo miguelangelesco y, por extensión, del manierismo y buena parte del barroco. Pues bien: ese conflicto, esa deformación del código académico existe en la entrada de la Imprenta y produce inquietud, alerta o desasosiego en quien sabe leer dicha sintaxis. Pero quizás esto es inevitable en todo clasicismo consecuente, como lo demostró Bramante, en los comienzos del siglo XVI, al aplicar el canon después de Brunelleschi o de Alberti y lograr una pureza casi perfecta, pero que a la vez muestra que para lograrlo y aplicar el canon en su integridad, es necesario transgredirlo[15].

La amplitud de las salas de trabajo se ve perturbada por la presencia en el medio de columnas espigadas; pero, gracias a su sección elíptica y a una tersura y plasticidad de magnífico tono, parecen flotar en el espacio y no seccionarlo sino, al contrario, darle fluidez. Ellas reciben unas vigas principales inclinadas y otras vigas transversales horizontales, en cuya articulación se leen todas, pues se diferencian con sutileza y así dejan leer los elementos que componen el fulcro. Como se particularizan las partes en la manera clásica y como lo hizo, por ejemplo, Brunelleschi en la Capilla Pazzi, en cuya esquina está la pilastra que corresponde al intercolumnio de la pared frontal, pero también parte de la pilastra que corresponde al costado lateral, siempre definiendo con claridad los componentes de la estructura y del lenguaje arquitectónico.

Después se hicieron en el edificio varias modificaciones: nuevas placas y más niveles, unas divisiones que no existían, más otras reformas menores, pero siempre, en mi concepto, bastante afortunadas. Se construyeron diversos niveles para unas nuevas oficinas y se creó un piso bajo, a la vez que se levantó la placa del piso principal (dejando la rampa del vestíbulo un poco sin sentido), así como una serie de comunicaciones por medio de rampas para unir el vestíbulo y el nuevo nivel administrativo, desde donde se puede acceder a la sala. Es la demostración de que los buenos edificios propician buenas espacialidades, pues si la intervención la realiza una mano sensible, casi de modo inevitable genera hechos interesantes. Hoy, como antes, vemos diagonales y curvas, espacios amplios y claros, para su nueva función de museo. Fluencia modernista, riqueza de puntos y perspectivas, ejes fluctuantes y el dinamismo que tuvo la buena arquitectura barroca o moderna.

Para concluir, entonces, resumamos: ¿qué trae, qué recoge y qué elabora en su obra Leopoldo Rother? Trae oficio y tradición, de clasicismo y de vanguardia moderna, y encuentra un medio de mesura y sentimiento que capta con lucidez y con modestia,

---

[15] En este ensayo no hay tiempo ni espacio para analizar, por ejemplo, San Pietro in Montorio, en Roma, para ver cómo el tambor tiene casi la misma altura del piso principal con el fin de compensar la visual inmediata del estrecho patio del convento; además, el arquitecto coloca una balaustrada de transición y dispone unos nichos abocinados en exceso, todo con el fin de que la percepción final sea clásica. Es lo mismo que tuvieron que hacer los arquitectos del Partenón y, en general, todos los grandes clásicos.

y asume sus limitaciones económicas y de materiales para expandir, desde la restricción, sus posibilidades expresivas. Recoge además los vientos de la arquitectura brasilera, con su soltura y rigor tropicales, para elaborar una manera que fundamenta —junto con otros como Violi o Serrano, como Martínez Sanabria o Arango— lo que vendrá después y que algunos hemos llamado, quizás con demasiado optimismo, la *época de oro* de la arquitectura colombiana. Es, pues, uno de quienes siembran esa calidad que logran luego muchos arquitectos en la difícil construcción de este país que es Colombia[16].

Pues bien: en estos tiempos de nacionalismos y xenofobias, una vez más vemos que los logros creadores de la cultura humana provienen del intercambio, los mestizajes y las influencias bien asimiladas, de migrantes que tienen respeto por la otras culturas y la disposición a aprender de ellas, de la fertilización que hacen los cruces y los injertos. Lo contrario a la endogamia y el aislacionismo discriminatorio de pobreza ensimismada y autista. Y ahí radican la importancia y el impacto de la diáspora alemana por el mundo.

[16] JORGE ALBERTO GUTIÉRREZ (comp.), *Cien años de arquitectura en Colombia*, Bogotá: XVII Bienal de Arquitectura, 2000.

Recibido *Septiembre 3 de 2004* / **Aceptado** *Octubre 22 de 2004*

PLANO

DE LA

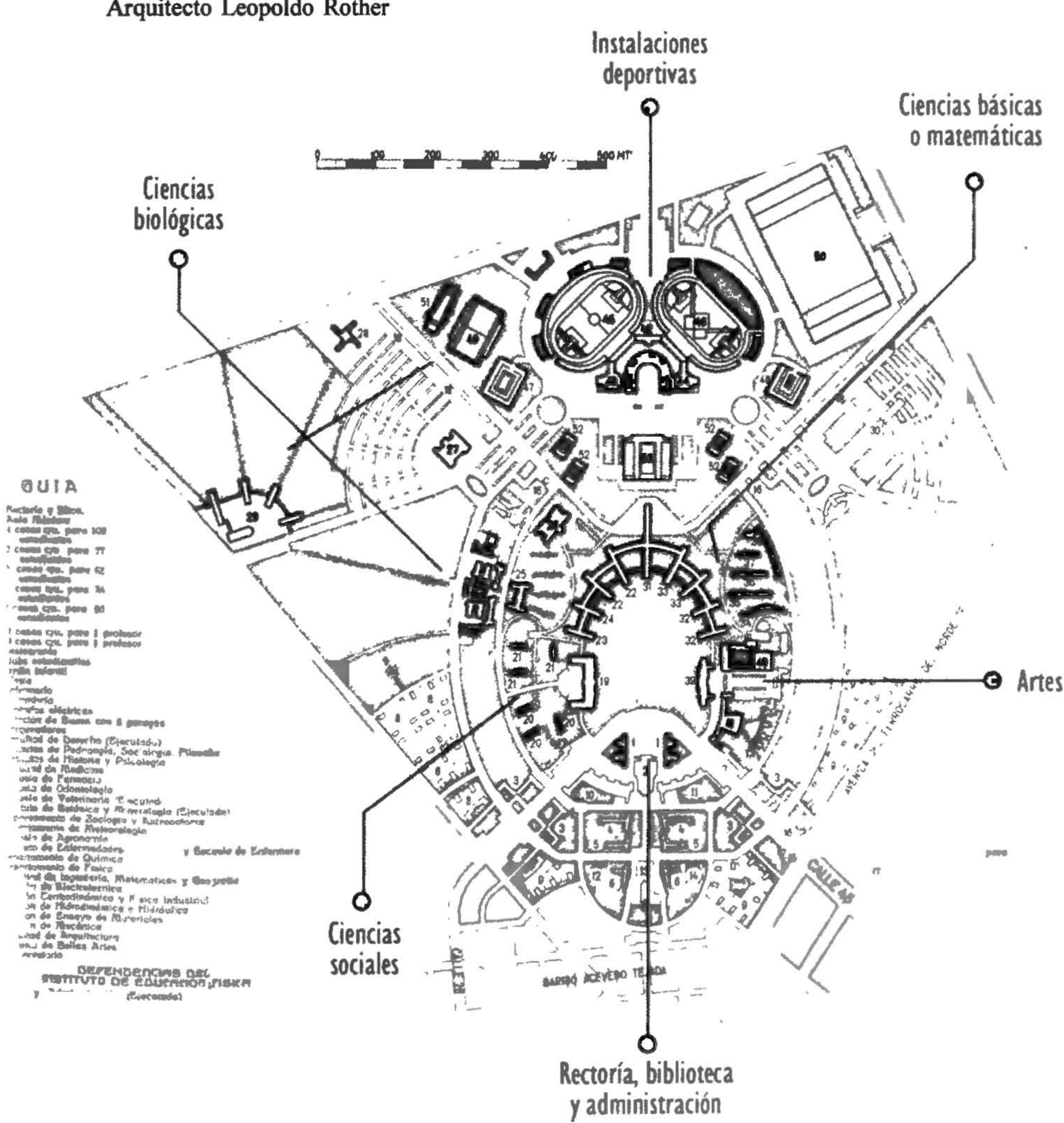
CIUDAD UNIVERSITARIA

DE

BOGOTA

1939

Arquitecto Leopoldo Rother





Bogotá. Ciudad Universitaria. *Casas de Profesores*. Arquitecto: Leopoldo Rother, 1939.



Bogotá. Ciudad Universitaria. *Facultad de Ingeniería*. Arquitecto: Leopoldo Rother. 1940-1944. Fotografía: Carlos Niño Murcia.



Palmira. *Facultad de Agronomía*. Arquitecto: Leopoldo Rother, 1946-1948. Fotografía: Carlos Niño Murcia.



Barranquilla. Edificio Nacional. Arquitecto: Leopoldo Rother. 1946-1952. Fotografía: Carlos Niño Murcia.



Girardot. Plaza de Mercado. Arquitecto: Leopoldo Rother, 1947. Fotografía: Carlos Niño Murcia



Bogotá. Ciudad Universitaria. Imprenta. Arquitecto: Leopoldo Rother, 1946. Fotografía: Carlos Niño Murcia.



Bogotá. Ciudad Universitaria. Imprenta (detalle de la pérgola). Arquitecto: Leopoldo Rother, 1946.



Bogotá. Ciudad Universitaria. Imprenta (detalle de la rampa). Arquitecto: Leopoldo Rother, 1946. Fotografía: Carlos Niño Murcia.